西方人“了解中国音乐最好的入门书”
——谈路易·拉卢瓦的《中国音乐》

宫宏宇　温永红

摘　要：众所周知，法国有着悠久的汉学传统，谈到法国人有关中国音乐的著作时，长期以来中外学者首先想到的是 18 世纪中晚期在华传教的耶稣会士钱德明的《中国古今音乐篇》，但对 19 世纪末及 20 世纪初期的相关著述却鲜有详细的了解。作为“最早按照中国音乐的价值体系来研究中国的法国音乐学家”之一，法国人路易·拉卢瓦的专著《中国音乐》被高罗佩誉为“中国音乐最好的入门书”，是至今仍有影响的西文专著之一。

关键词：路易·拉卢瓦；法国汉学；《中国音乐》
中图分类号：J609.2　**文献标识码**：A　**文章编号**：1001－9871（2013）03－0046－12

一、引言

众所周知，法国有着悠久的汉学传统，“在西方汉学史上有着特殊重要的地位”［1］（第 vii 页）。特别是清末民初法国人的汉学研究成果，不仅在国际汉学界为人所尊崇［2］，在国人和日本学者的眼中也有着很高的地位①。早在上世纪二三十年代，在德国攻读比较音乐学的王光祈（1892－1936）就盛赞过法国汉学家库朗（Maurice Courant，1865－1935）的专著《中国雅乐历史研究》（*Essai historique sur la musique classique des Chinois*）［3］（第 61 页）。日本音乐学家林谦三（1899－1976）在其完成于 1957 年的《东亚乐器考》一书中也盛赞“研究十二律的沙畹（É. Chavannes）、研究箜篌的伯希和（P. Pelliot）”等［4］（第 3 页）。1976 年，华裔作曲家周文中（1923～）在一篇题为《中国史学与音乐——一些观察》的文章中虽对西方中国音乐研究存在的一些问题提出了尖锐的批评，但对库朗等汉学家的相关著述也有很高的评价［5］。

谈到法国人有关中国音乐的著作时，长期以来中外学者首先想到的是 18 世纪中晚期在华传教的耶稣会士钱德明（Jean Joseph-Marie Amiot，1718－1793）的《中国古今音乐篇》［6］②，但对 19 世纪末及 20 世纪初期的相关著述却鲜有详细的了解③。本文以音乐史家、乐评家路易·拉卢瓦（Louis Laloy，1874－1944）为中心，重点评介他的《中国音乐》（*La Musique Chinoise*）［7］一书。

有关拉卢瓦的生平、学术背景、艺术成就和汉学研究成果，本文作者已在《法国奇人拉卢瓦和他的〈淮南子与音乐〉》［8］中有较为详细的介绍。而他与德彪西的友谊、他在德彪西研究方面的突出成绩，则可参见《德彪西的“汉学家”知音拉卢瓦》［9］一文。总之，与终老在北京的耶稣会士钱德明和在法国驻华领事馆任过职的库朗不同，拉卢瓦在研究中国音乐之前并没有到过中国。更没有像钱德明、库朗那样在中国长期居住过。但他却是个音乐学和汉学双栖的奇才。拉氏在音乐学、音乐理

收稿日期：2013－05－08
作者简介：宫宏宇（1963～），男，哲学博士，福建师范大学海峡两岸文化发展协同创新中心研究员。
温永红（1963～），女，中央音乐学院译审。

论、音乐批评、戏剧、翻译、艺术管理、汉学研究、文学创作、教育等方面的建树之高，连法国思想家、作家、音乐学家、小说《约翰·克里斯朵夫》的作者罗曼·罗兰（Romain Rolland，1886 – 1944）也不得不佩服，称他是“一流的学者、艺术家、作家、音乐学家”和“一流的汉学家”［10］（p.1）。

据笔者目前可见到的资料，拉卢瓦有关中国音乐的著述现存目的共有五种：专书《中国音乐》、长篇学术论文《淮南子与音乐》和介绍性的短文三篇。这三篇短文中，一篇是从欣赏者的角度把中国舞蹈审美型态与西方相对照的文章［11］，一篇是论述中国音乐与儒家“乐教”理念的短文［12］，还有一篇是通过解读《论语》中有关音乐的语录，来叙述孔子作为表演者和音乐听赏者的能力［13］。拉氏的其他著述对中国音乐也有提及，特别是他在《中国之镜》一书中，对他20世纪30年代初在中国观赏京剧、聆听古琴、会见梅兰芳、看刘天华表演等都有提及［14］。此外，拉氏还有评论库朗《中国音乐史论》一书的文章一篇［15］。钱仁康先生在《中法音乐交流的历史与现状》一文中提到拉氏还曾“出版了一本中国作品的改编曲”［16］（第415页），但没有提供出版细节，笔者在目前所见的资料中，没有查到此书的记录。

此外，他也翻译过中国的古典诗词、元杂剧和蒲松龄的小说。1911年，拉卢瓦应法国艺术剧院总监罗歇（Jacques Rouché，1862 – 1957）之约翻译了马致远的元杂剧《汉宫秋》。1934年，他翻译出版了另一元杂剧《黄粱梦》。此译本还附有一篇可以单独成篇的长篇序言，除论述中国戏剧从起源一直到13世纪的发展外，还介绍了王国维《宋元戏曲史》［17］。值得一提的是，1914到1940年，拉卢瓦在主管巴黎歌剧院行政工作期间，曾成功地将一些中国剧目搬上舞台。李石曾在法国时就亲眼目睹过由拉卢瓦翻译的《汉宫秋》在巴黎剧院的成功上演，对拉卢瓦的翻译及其法国化的尝试赞不绝口［18］。

二、拉卢瓦的《中国音乐》

拉卢瓦的专书《中国音乐》（见图）是其有关中国音乐的著述中，最早出版、也最有影响的一部。其实拉氏的这部书篇幅并不大，只有126页，其中除主要内容分为14个章节外，还有插图13幅，谱例11个。第一章“溯源”（Les Sources，pp.5 – 11）④论述了中国的文化、音乐对东亚和东南亚各国的深远影响，并简述了其书中所用的中文典籍、乐书、书谱、史料及西方相关研究资料。第二章“理论”（La Doctrine，pp.11 – 27）详细讨论了以《乐记》为代表的中国古代乐论。第三章“命运”（Les Destins，pp.27 – 37）叙述了包括《乐记》在内的先秦典籍的命运。第四章“律制”（Le Système，pp. 37 – 53）讨论中国古代律制。第五章“音阶”（La Gamme，pp.54 – 57）简介中国古代的几种音阶。第六章“新音阶”（Les Gammes Nouvelles，pp.57 – 59）讨论中国古代有“变徵”和“变宫”的所谓新音阶，并简单提及忽必烈征服中国后，引入的七声音阶。第七章“乐器”（Les Instruments，pp.59 – 80）介绍中国古代乐器。第八章“记谱”（La Notation，pp.80 – 84）讨论律吕字谱、琴瑟谱、工尺谱、中国人常用的节拍以及节奏节拍记录方式。第九章虽以“宗教音乐”（Musique Religieuse）为题（pp.84 – 91），但讨论的是祭孔仪式程序，对祭孔仪式中所用到的唱颂只有简单的提及。第十章“室内音乐”（Musique

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

LA

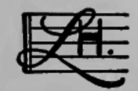
Musique Chinoise

PAR

LOUIS LALOY

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

Tous droits de traduction, de reproduction réservés pour tous pays

de chambre，pp. 91 –96）以孔子操琴及《琵琶记》中男主人公蔡邕为例，旨在点出琴在中国古代文人生活中的重要性。第十一章“民间音乐”（Musique Populaire，pp. 96 –109）所举的例子包括选自《诗经·国风》《粤讴》及阿里嗣《中国音乐》一书中所收的几首节日欢宴婚丧嫁娶类的歌曲，并附有谱例。第十二章“戏剧音乐”（musique de théâtre，pp. 109 –118）虽然提到了唐玄宗创立的“梨园”、草台班子，但与我们通常意义上的戏曲关系不大。第十三章“结语与希望”（Espoir）（pp. 118 –121）。第十四章（pp. 122 –126）为谱例。

（一）中国与其东亚的周边国家在文化上的“源”与“流”的关系

《中国音乐》第一章首先简述了中国与其东亚的周边国家（越南、日本、朝鲜）在文化上的“源”与“流”关系：

> 中国一直把远东的安南、日本、朝鲜看成它的附属国，从政治秩序来讲这只是一种幻想，因为这些国家已经独立或者已沦为他国的附属国，不再向中国朝觐。但它们仍对中国保持着应有的尊重，因为它们都接受着来自中国的文化影响。中国教授它们道德标准、艺术准则、法律和行政规范。源自印度的佛教也是在经过中国化后才传到它们那里。是中国教会了它们写字、思考，它们的表意文字是字词，而不似我们的字母，只是代表声音的符号。在整个东亚，读书人读中文书。中国的确是令其周边国家敬慕的老师。（p. 5）

但现实是，日本的崛起以及 19 世纪西方对日本风的过度推崇，使得世人不仅对东亚文化“源”与“流”关系混淆不清，对中日文化各自的特点也存在着疑惑：

> 在整个 19 世纪，风靡欧洲的东亚国家唯有日本，现在我们终于发现了中国的魅力，我们正学着区分中国的简洁大方与日本式的讲究。无论是青铜器、瓷器、象牙制品、玉器、画屏、诗歌、哲学著作，还是音乐均体现了这种特点。（p. 6）

在他看来，与其随波逐流还不如正本清源，他甚至认为：“日本人的音乐是过于考究、精巧的中国音乐；安南人的音乐只是中国从前音乐的回音。”（p. 6）

拉卢瓦认为中国音乐不仅值得研究，而且也有研究的可能。这是因为：

> 只有中国人著有音乐理论，研究音乐的法则和效果。这样，我们有幸面对的不再只是一些乐器和音符，而是在音与音之间建立有联系的体系，以及更为珍贵的对于音乐的评论，它告诉我们由这些音所形成的旋律的意义和用途。一旦对中国的音乐思想有所了解后，其音乐体系将不再枯燥乏味，其音乐作品也不再令人嫌恶。当然，由于缺乏对其音乐知识的必要了解与训练，我们在听其音乐时，并不能一下子就能抓住其所要表现的真实感受；但至少，我们对这些感受有了概念；也许，随着音乐实践和训练的增加，我们会收获远胜于概念的东西。同样，一个艺术品的行家开始懂的是艺术品，最后能感受到一件礼器所表现的庄严、纯净，感受到老子虚无的哲学思想和观音菩萨的大慈大悲。（pp. 6 –7）

（二）《中国音乐》中所用到的中外资料

在《中国音乐》第一章，拉卢瓦还就中国音乐在海外传播的历史以及他书中所用到的参考资料进行了简单的说明。他提到“第一部让欧洲了解中国音乐的专著”——即耶稣会教士钱德明 1779 年在巴黎首版的《中国古今音乐记》，并称赞该书“到今天为止，都是本珍贵的专著”（p. 7）。遗憾的是：“只是现在人们讨论这位可敬的神父所依据的那些权威著作时更苛刻：朱载堉的《律吕精义》（1596）和康熙敕撰的《律吕正义》（1714 –1778）。”（p. 7）接着，他提到了《中国古今音乐记》在欧洲的重大影响。虽然“钱德明神父的学说遭到了费蒂斯（Fétis）⑤的剽窃，但却启发阿德里安·德拉法吉（Aderien de la Fage）在《乐舞通史》一书中的一些颇有见地的观点。”（p. 7）⑥拉卢瓦对有“欧洲汉学泰斗”之称的法国汉学家沙畹（Édouard Chavannes，1865 –1918）刚出版不久的法文译本《史记》也不乏溢美之词：“沙畹的译本有重要的评注，堪称学科和评论界的不朽之作，本书作者的写作从中受益颇丰。”（p. 11）以下我们将会看到，拉氏的一些观点深深受到沙畹的影响。

值得注意的是，拉卢瓦不仅熟悉当时可见的西文著述——如 1884 年《伦敦世界博览会目录》中

的《中国音乐》一章、阿里嗣的《中国音乐》、慕阿德的《中国乐器及其他响器的名录》，在中国典籍的运用上也颇有与众不同之处。除了用到了《四书》《尔雅》《礼记》《史记》外，还参考了《徐青山琴谱》《琴学入门》等琴学专著。对18、19世纪刊行的一些中国宫廷和民间歌曲集，如清人招子庸在道光元年（1821年）辑的《粤讴》及其英译本等也有所涉及[⑦]。

（三）《乐记》与拉卢瓦对中国音乐理念的理解

《中国音乐》第二章虽说是以“理论”为题，但实际叙述的是中国古代儒家关于音乐的理念。在这部分，拉卢瓦首先大量引述《乐记》中的文字，来阐明自己对中国音乐理论的理解：如音乐的本源及狭义、广义内涵，音乐对人类情感的影响、对人民的教化作用，并把这些思想同古希腊哲学家的音乐思想相比较，以发现亚洲、欧洲早期音乐思想中的共性与差异性，尤其介绍了中国独特的“礼乐”思想及它们所反映的社会观、世界观。但他的叙述不是按照《乐记》的篇次顺序，而是根据他的理解来阐述。

拉卢瓦虽然注意到了中国音乐和希腊音乐的相同之处，但与阿里嗣不同，他没有花任何篇幅叙述古希腊的诸神（奥菲斯、阿里昂、安菲翁等）对西方音乐的贡献［19］（pp. 1－33），而是指出：

> 同古希腊一样，在中国同样也有诗、舞、乐的三位一体。而且，在中国这种结合更为紧密，这种结合不是为了满足美的需要，而是人的本能。人在欣喜若狂时，自言自语，拖长声调，发出歌唱，而歌唱的节奏又作用于人的身体。“说之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之足之蹈之也”。（p. 13）
>
> 同古希腊人一样，中国人也认为可以通过规定音乐的风格和手段提前预知音乐产生的各种效力。有的音乐启发的是德行，有的音乐则会败坏风气……每种乐器都有其个性：有尚武的钟声，英勇的磬声，淡雅的丝弦声，宽广而多姿的竹管声，激扬群情的鼓声。音阶中的音也各有特点：宫音高贵；商音卑贱，某些宗教音乐是不会用此音的。（pp. 13－14）

拉卢瓦虽然认为中国古代的“这些思想似乎很幼稚”，但他很快就指出：

> 柏拉图和亚里士多德也有相似的思想，他们都分别考虑过用他们音乐中的哪种调式更能唤起美好的情感。今天我们无法想象一部音乐作品能给成百上千的听众留下同一印象，因为，我们今天所谓的社会，不过是一群偶然聚集的人群，他们擦肩而过，既无共同的文化，也无共同的信仰。然而，像在古代中国那样联系紧密的社会和古希腊的城邦内部，有同样的激情是可能的，想要事先引导大众情绪的努力并非荒谬。（p. 14）

将中国古代的音乐理念与古希腊的音乐理念进行对比，拉卢瓦无疑是最有资格的。拉氏专攻的领域就是古希腊音乐理论。1904年，他以《阿里斯多塞诺斯与古代音乐》一文获得索邦大学文学博士学位。阿里斯多塞诺斯是亚里士多德的学生，在约公元前四世纪后期著有两部阐述毕达哥拉斯数字与音程原理的专著《和声要素》和《节奏要素》。

虽然在拉氏看来，音乐作为一种统治手段，举世皆同：

> 一种能影响人心的艺术，的确是一种珍贵的统治手段，在亚洲和欧洲，人们对此都有所认识。在具有民主精神的希腊的某些城邦，政治家、哲贤们对此就有要求，如在斯巴达，事实上，行政官对专业和业余的作曲是有法律规定的。在君权神授和家长制的中国社会，音乐不是一种个人的创造，而是一种制度……（p. 14）

但拉卢瓦指出，在中国除音乐外，“礼”也具有重要的作用，“礼乐”其实是维护封建等级制度和统治，调节人际关系，达致社会和谐的不可分离的两种手段：“一切美德的根本，既不是仁慈，也不是克己、勇敢，而是由智识维持的秩序。道德的最高目的就是达致普遍的和谐。而达致这种和谐的方式有两个：一是音乐，二是礼。”（p. 20）由此，他花了大篇幅介绍了中国所特有的不同于古希腊音乐思想的“礼乐”思想以及与此相关连的音乐美学思想。

他首先分析道：

> 中国社会的等级制度是建立在仁爱原则之上的。父子、夫妻、兄弟、君臣之间不仅

有下级对上级服从关系，还有上级对下级的关爱。这种尊上、爱下的等级制度深入人心，其结果是讲求仁爱、忠诚、感恩的品德。相较于欧洲封建制度对领主武力的依赖，中国的分封制度更多是对君主贤明的依靠。君为贤明者，“君子”一词就同时具有这两重含义。君主高瞻远瞩，好的君主应该有清醒、深刻的思想，对一切了如指掌、洞若观火。(pp. 16－17)

音乐的任务就是唤醒这些美好的感情。因为：“德者，性之端；乐者，德之华”（p. 19）。

他进一步揭示道：“礼”“乐”有不同的社会功用。因为在中国古人看来，“乐”是发自内心的，所以平静；礼通过外在行为表现，所以有一定的仪式规定。如果过分偏重“乐”，就会使人放纵，而过分偏重“礼”则会让人们疏远：

礼规定人们保持与其等级和地位相一致的仪态和行为；音乐则触及人心。“乐由中出，礼自外作。乐由中出，故静；礼自外作，故文”。正是有了这些礼仪形式，距离产生了，有了平静，和谐产生了，因此：“乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬”。“仁近于乐，义近于礼”。(p. 20)

做音乐不是为了煽动激情，而是为了平和情绪。具有调节平和功能的音乐绝不能够过度，应该是温和、节制、有所保留，保持有益的节俭。“大乐必易，大礼必简”。“是故，乐之隆，非极音也”。司马迁在《史记》第 28 章中提到：古代的一位帝王让人把一架瑟的弦剪短一半，因为瑟声让他太过激动了。(p. 21)

即使是有益的音乐，也要注意，不能太过，“乐胜则流，礼胜则离”。滥乐使上下级之间没有了尊重，其所带来的激情没有了尊卑之别。此外，“乐极则忧，礼粗则偏矣”。(pp. 23－24)

拉氏清楚地看到，中国人的音乐观，中国人对待音乐技术的态度，说到底是与其对音乐本质和音乐社会功用的认识相联系的。

在音乐中，最为重要的是其表达的思想，而不是它带来的感觉。无论音乐运用了什么样的表现手法，它遵循的都是人心的活动。……“是故治世之音安以乐，其政和。乱世之音怨以怒，其政乖。亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣”。言词可能撒谎，人可以伪装，“唯乐不可以为伪”。(p. 22)

因此，在古代中国，音乐的技术知识被看作是次要的东西，在仪式中通晓音和词的乐师排在最后的位置，排在首位的是君子，“唯君子为能知乐”。而在君子中，还有圣者和明者之分，“故知礼乐之情者能作，识礼乐之文者能述。作者之谓圣，述者之谓明”。(p. 23)

最后，他总结道，在中国人的思想中，由“礼”形成的尊卑有序的“差异”，与表现人们共同的本质、具有调节平和作用的“乐”具有同样重要地位。这一中国特有的礼乐思想，不仅反映出中国人的社会观、政治观，还同中国人有关阴阳、天地等的二元论宇宙观、宗教观密切相联：

音乐的王国不只延伸到人类。按照中国特有的也是其国家宗教的二元泛神论，一切事物都是阴阳活动孕育的。（p. 25）音乐调节着、也丰富着宇宙万物的活动。通过音乐，能预感到混乱，能建立和谐。(p. 26) 然而，音乐的这种中和的能力，虽然有利于形成大的和谐，但音乐既不是事物的根本原则，也非宇宙模糊意志的表现。毕达哥拉斯、叔本华关于音乐的思想同中国的音乐思想也相去甚远。其证明为：（在中国）只靠音乐是不够的。与“和”同样重要的还有“差异”，而“差异”是由礼形成的。同人类社会一样，自然界的完美情形也是平衡礼乐达致的。“天尊地卑，君臣定矣。卑高已陈，贵贱位矣。动静有常，小大殊矣。方以类聚，物以群分，则性命不同矣。在天成象，在地成形。如此则礼者天地之别也”。(p. 26) “乐者敦和，率神而从天；礼者别宜，居鬼而从地。故圣人作乐以应天，制礼以配地。礼乐明备，天地官矣”。(p. 27)

（四）沙畹钟律之理论与拉卢瓦对中国古代律制及音阶的理解

西方早期有关中国音乐的著述大都侧重于讨论中国古代律制，拉卢瓦也不例外，在《中国音乐》第四章中，他也用了近 20 页的篇幅来阐述中国的律制。与钱德明、花之安、阿里嗣及后来的慕阿德一样，拉卢瓦有关律制的讨论基本上是建

立在对中国典籍文献的译述上的。如在谈到律之起源时，他就和花之安［20］一样通过《吕氏春秋·古乐》中的“昔黄帝使伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之昆仑之阴，取竹之嶰谷，以生空窍厚薄均者，断两节间——其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫”这段记载来介绍中国的乐律是用竹管的长度来决定的。王光祈在《中国乐制发微》及《中国音乐史》中谈到律之起源时也是从《吕氏春秋》这段引言说起的［21］(第 288 – 293 页)［3］(第 67 – 69 页)。但古代中国用以计算音律的振动体到底是什么？是弦还是管？这不仅在中国学者间是个有争议的问题[8]，外国学者对此也说法不一[9]。拉卢瓦倾向于沙畹的看法，即中国古时用钟律：

> 这个传说（指伶伦作律）只包含部分的真实。沙畹指出：公元前六世纪时中国都是用钟律，从公元前三世纪起才有用管定律的明确记载。但是，钟律也在使用，起着调音的作用，相当于中国音乐中的音高标准。钟律的名称也完全传给了管律，下为十二律的升序排列：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕……应钟。(pp. 39 – 40)

拉卢瓦援引沙畹的理论，强调钟律在中国早期音乐理论发展中的重要性这一点，后来的欧美学者也有同感。如德裔美国考古学家罗泰（（Lothar von Falkenhausen）在其 1992 年发表在《美国东方学会会刊》上的一篇题为《论中国早期音乐理论的发展：律制之兴起》的论文中就有如下之说：

> 传统的说法律起源于竹管。据《吕氏春秋》记载，伶伦在上古时远游“大夏之西”归而作十二律。事实上，直到《吕氏春秋》成书（公元前三世纪中期）前律管在中国音乐中的重要性，是很值得怀疑的。有意思的是，《吕氏春秋》中有关伶伦制乐的记载还提到他铸编钟一事，乐队中所用来调节乐器的音律是以编钟而不是以律管为准的。这一记述似乎反映出了钟与律以及钟与乐队演奏时音高关系的制约在古代的联系。李约瑟和罗宾逊在其《中国科学技术史》一书中早就强调过这一联系。［22］（第 329 – 330 页）

现任美国普林斯顿大学考古学教授罗伯特·巴格利（Robert Bagley）2005 年在英国研究院发表的一篇题为《中国音乐理论史前史》的讲演中甚至提出：“早在公元前 13 世纪钟在音乐上就具有了重要性。”［23］

拉卢瓦认为：

> 中国人从远古就熟练地掌握了冶炼技术，他们不怕失败，非常有耐心。而且，在一定限度内，通过在适当的地方去掉一些物质，在冶炼后也可以对钟进行调音。这种方法在欧洲和亚洲现在都还在使用。然而，终于有一天，人们发现某些发声体的体积和音高之间存在着一种简单和不变的关系，也就是我们今天说的振动速度。这些具有天生声学性质的物体是不带簧和号嘴的开管和闭管，类似希腊的潘笛（排箫）。每个管长度的变化对应着音高的不同，人们可以通过最准确的计算，得到想要的音。中国人在公元前 5 至 3 世纪就了解了这一声学原理。(p. 43)

关于中国古代的生律方式，拉氏声明完全引自于沙畹翻译的《史记》中的解释。但拉氏引用这段文字时，把所有的中文律名都改为了唱名。可能是受钱德明的影响，拉氏也把黄钟设为 fa。黄钟标准的制定与计量问题，用黄翔鹏先生的话说，是“中国古代音乐史上的重大问题之一”［24］，历来众说纷纭。王光祈在《中国音乐史》中就提到清末民初西方学者的各种做法：

> 中国历来论律者，除《吕氏春秋》与《史记》外，既多以黄钟为九寸。……但九寸究合今尺若干，至今犹无定论。据柏林大学教授荷尔波斯特（Hornbostel，奥人）考证中国古籍，并参考南洋、南美各处所流传之黄钟律管，随断定黄钟九寸，等于西尺二十三公分（23cm）。果尔，则其所发之音，应为五线谱上之$^{\#}f^1$。反之，比利时皇家乐器博物馆长马绒（V. Ch. Mahillon），曾依照明末朱载堉所定律管长短大小，制成黄钟律管，由此所得之音，应为五线谱上之$^{b}e^1$……. 此外，法国学者苦朗（M. Courant）于其一九一二年所著之《中国雅乐历史研究》（*Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois*）中，则将黄钟译 e^1。荷兰人阿尔斯提（J. A. van Aalst）于其一八八四年用英文所著之《中国音乐》中，则又将黄钟译为 c^1 音。其他各书，亦间

有将黄钟译为$^{\#}f^{1}$音者。至于余个人所著之书籍，则尝将黄钟译为c^{1}音；非以古代黄钟之音，必等于c^{1}，只以西洋近代乐制，系以c^{1}音起算。以便易于比较研究云尔。总之，吾人若不掘得古代黄钟，则一切揣测，皆无何等确实根据。［3］（第 82 页）

与同时期的许多西人一样，拉卢瓦也将中国的三分损益法与毕达哥拉斯的五度相生律牵扯在一起，并由此得出中国五声音阶“是建立在毕达哥拉斯最初的理论探索基础上”的结论：

这个由连续 11 个五度推算出来的，被集中置于一个八度音程内的音阶，对我们来说并不陌生。我们称之为“毕达哥拉斯音阶”，因为这个音阶是建立在毕达哥拉斯最初的理论探索基础上的。这个音阶在中国出现的年代正好与此相符，可以相信在中国与希腊之间存在某种交流。沙畹在《司马迁史记》第四卷中总结说：这个音阶被带到中国时，已经是现成的了，被中国的理论家全盘接受。但公元前 4 至 3 世纪希腊的毕达哥拉斯学派并不了解这个音阶，或者说没有赋予这个音阶任何实际的意义。我曾经在我的另一本书《阿里斯托赛那·德·塔兰托与古代音乐》［25］的第二章中提到，毕达哥拉斯学派对此问题的解决办法是完全不同于 12 个半音组成的八度音阶；而是通过明确关系，尽可能全面地表现等音、半音和自然音的音程。此外，他们用于研究的乐器是一弦琴，而不是不能随意截短和拉长的管。用管测音符合中国人希望固定每个音高的愿望，而希腊人则没有这方面的考虑。于是我们可以做这样的假设：中国人其实在希腊的学校接受过教育，但只是借鉴了毕达哥拉斯的原理，并用自己的方法对这个原理进行了运用。这就是中国惯有的做法：从不拒绝任何外来的东西，比如，它知道从希腊的艺术中汲取原理，正如后来吸取佛教和伊斯兰教艺术中的学说一样。但外来的学说进入中国后很快就打上了深深的中国印记，只有通过比较和分析才能推测那些是外来的影响。中国人让佛教为他所用，也许不加以阻止，基督教也会中国化。同样，他们利用毕达哥拉斯的发现，更加严格地定义了他们的音律。（pp. 45 – 46）

沙畹和拉氏的这种推测不免带有他们那个时代的局限性，似乎具有典型的欧洲中心论的色彩。但我们如果把《中国音乐》还原到它的语境中去就不会对它苛责。《中国音乐》写作于“中国文化西来说”甚嚣尘上的年代。就连王光祈谈到中国古代乐制时，也说过“我以为吾国乐制，诚恐不免受有外来影响。但非希腊，而为巴比仑”之言［21］（第 298 – 299 页）。即使是上世纪下半叶，也还有东西方学者持“中国文化西来说”⑩。对于外国学者将中国的三分损益法与毕达哥拉斯的五度相生律牵扯在一起，王光祈在 1931 年曾有过如下之解释：

《吕氏春秋》直将律制之事，写在黄帝、伶伦两位账下，本已涉于荒唐。而“大夏之西”一语，更惹出近代西洋学者无数争论。盖吾国三分损益法，恰与古代希腊大哲彼得果纳斯（Pythagoras）氏所发明之乐制相同（系在西历纪元前第六世纪，约与吾国孔子同时）。但彼氏本人未尝有所著作，其学说系由彼之门人费诺那屋斯（Philolaos）（纪元前五四〇年左右）传播于世。换言之，颇较吾国《管子》、《吕氏春秋》两书为早。因此，近代西洋学者多谓中国律制，系自希腊学来。并指大夏为古代土哈尔（Tochara）一族。［3］（第 76 页）

与早期研究中国音乐的西人一样，拉卢瓦花了相当大的篇幅来阐释《吕氏春秋》中所记载的三分损益律，并举例介绍了司马迁欲说明各律相生之故，曾创立的新式算法和《淮南子》中更为大胆的尝试⑪。但他也指出：“上述方法的出发点还是五度相生法，对其计算结果的修正主要是为了简化关系，而不是为了满足耳朵。”（p. 48）

除了三分损益律外，拉氏似乎没有注意到《吕氏春秋》之后中国的律制研究（如京房、荀勖、何承天等人的尝试），但对朱载堉十二平均律的尝试——特别是朱氏在《律吕精义》中提出的“不取围径皆同”的主张以及他用数字开出的他对异径管律的计算方案——却有明晰的阐述。并发出了：“中国人至少在理论上先于我们一个世纪认识了平均律，对发音管的试验比我们更为细致，这不能不引起我们的兴趣”（p. 53）的感言。

在介绍“音阶”和“新音阶”的第五和第六章中，拉卢瓦基本上是随《国语》《吕氏春秋》《礼记》《史记》《左传》中的记载来述说我中国古代的“五音”、“十二律”、正声（雅乐）、下徵（清乐）、

清商（燕乐）音阶的。此外，他还介绍了中国人的音程、调式、对旋宫转调的重视以及元代传入的音阶：

> 从遥远的古代起，中国音乐就具有完整的半音音列，但对于此的使用是谨慎的。从分布于八度的12个音中，只选用了5个音。如果第一音为fa，接下来的就应该是sol，la，ut，ré。由于这个音阶中相邻阶名间的距离是由大二度和小三度音组成，音阶可以从半音音阶上的任何一音级开始，然后随之进行相应的移动。宫、商、角、徵、羽间的相互关系是不变的，名字也是不变的，其名字对应的是它们的角色，而非反映绝对音高。……旋律、乐句和一整段音乐可以结束在5个音的任何一个音上。可以说，中国音乐有5个调式，在某些曲集中是按结束音来分类的。但这只是中国音乐的一个次要的特点。更重要的还是音的绝对高度，或者如我们所说的调的选择。调一般在每段音乐的开始处标明，以宫音为参照，如：黄钟为宫：fa为宫音；大吕为宫：升fa为宫音；太簇为宫：sol为宫音。(pp. 54 –55)

无独有偶，王光祈在《中国音乐史》对“五音”的阐述几乎与拉氏的解释同出一辙：

> 吾国古代所谓“五音”，如宫、商、角、徵、羽等等，系规定音阶距离的大小。如宫、商，永远相距一个“整音”；角、徵、之间，永远相距一个“短三阶”之类。至于宫音商音等等之“高度”，则随时而异，一以旋宫时所配之律为转移。反之，中国古代所谓“十二律”，如黄钟、大吕等等，则系规定音的高度。[3]（第68页）

对于中国的七声音阶，拉卢瓦是这样解释的：

> 五声音阶增加了两个额外的音，音的总数达到7个，引入了两个半音，一个位于徵音下方的小二度，另一个位于宫音下方的小二度。如果宫音为Fa，那么增加的第一个音为si，第二个音为mi。但是这两个音没有自己专属的位置，它们的名字就反映出这点，一个叫变徵，另一个叫变宫。这两个音甚至不是导音，只相当于修饰音，出现在轻音乐中。这是两个偶然出现，很快就会被抹去的例外。(pp. 57 –58)

拉卢瓦虽然意识到“从遥远的古代起，中国音乐就具有完整的半音音列”，但对中国七声音阶出现的具体年代还是存有疑惑：

> 一些作者认为，它们在音乐中的出现始于公元前7世纪的周朝。也有可能引入这两个音的时间要远远晚于此，源于对蒙古音乐的模仿。的确，公元13世纪忽必烈汉征服中国，建立了元朝后，引入了一个八度音程的7声音阶，同我们的大调音阶是如此的一致，以致有人认为其是借自欧洲音乐的音阶。可是在那个年代，我们的音乐只有格利高里调式音阶，还没有出现大调音阶。这无疑是蒙古民族的音阶，它跨一个八度加一个全音（大二度），没有标准音高。其9个音每个都有一个音名，中国人很快对此进行了翻译，音阶开始于fa：
>
> 合，四，乙，　上，尺，工，凡，六，五
> fa，sol，la，降si，ut，ré，mi，fa，sol
>
> 尽管这个音阶源自蛮族，但由于其简单，中国人采纳了它。由于降si不符合中国人的习惯，人们经常把它看作是变徵或自然si。为了避免含混，人们曾用“勾”来指代自然si，但很快又废弃不用。在今天，“上”在某些时候还被看作是自然si，而不是降si。(pp. 58 –59)

对当时西人中普遍所持的认为中国人没有乐感的论调，拉氏是完全不同意的。在他的眼里：

> 中国的音乐人所接受的教育无疑具有悠久的历史：他们的耳朵中是有音律的。在欧洲，标准音高在长时期内是非常随意的，即使今天这个标准确定了下来，也没有太多的人能记住它。此外，比我们的大调音阶组织松散的中国音阶，尤其没有那些需要解决的半音，人们更注意每个音的本身，而不是音与音间的关系。中国音乐把音并置在一起，就像中文把字词并置在一起一样，不产生任何特殊的功效：没有明确的导音、主音和属音，动词、名词、形容词也没有区别记号。每个字词都表现自己的含义，每个音都发出自己的音高。连续的含义就产生句子的意义，一连串的音高就形成旋律。(p. 57)

（五）《中国音乐》一书中的中国乐器、乐谱、宗教音乐、室内音乐、民间音乐、戏剧音乐的介绍

与同时期出版的库朗和苏利埃·德·莫朗（George Soulié de Morant，1878 – 1955）书中关于乐器的章节相比，拉卢瓦《中国音乐》第七章对中国乐器的描述有些简略。只介绍了钟、磬、排箫、箫、横笛、笙、管子、埙、号筒、喇叭、琴、瑟、琵琶、胡琴、锣、钹、鼓、柷、敔、响板等乐器。他虽然叙述了这些中国乐器的形制、制作材料、音响色彩、性能、音域及文化背景，但只提供了来自《尔雅》的几个图例，不似那两本书那样图文并茂。库朗书中介绍的中国乐器多达 156 件，并配有绘自乾隆二十四年所刊的《皇朝礼器图示》、北宋末年王溥《宣和博古图录》、朱载堉《乐律全书》的图例。莫朗书中介绍的乐器虽然没有库朗介绍的多，但也配有多幅采自《大清会典》《文献通考》《琴学入门》《苑洛志乐》《羯鼓录》《释典考》《琵琶谱》《陈氏乐书》等典籍中的图示。但拉卢瓦的叙述也并非乏善可陈。在分类上，既不是纯用中国依制作材料而分的“八音”法，也没有沿袭欧洲本位的乐器分类法（木管、铜管、弦乐器、打击乐器）。如介绍“铜管乐器”时，他不仅谈到“号筒”和“喇叭”的形制、音色、用途，还提到西人听到这些乐器后的感想：

> 铜管乐器有两种长长的号，有着大型圆柱状管筒的叫“号筒”，另一种像罗马人小号那样带喇叭口筒形的是“喇叭”。第一种乐器声音低沉，用于葬礼；第二种乐器用于军事，保尔·克洛岱尔（Paul Claudel，1868 – 1955，法国诗人、戏剧家，曾任中国福州领事——译注）在一片被围起来的空旷之地前听到了这种乐器“凄厉”的尖叫声（《认识东方·在运河上歇息》）：“……在用力的吹奏下，它细长的铜管颤动着。当乐器的喇叭口朝下时，声音粗哑，喇叭口朝上时，声音尖利，声音没有变化，也无节奏，凄厉的响声结束在一个可怕的四度：do – fa！do – fa 上……这是牧人的号角，而不是发号施令的军号；这绝对不是高歌着指引军队向前的铜号，而是野兽般的嚎叫，一群乌合之众应声乱哄哄地聚集在一起。在我们孤单的旅途间隙，唯有这蒙古号角还带来点活力。”（pp. 67 – 68）

再如对古琴的介绍一节，他不仅详细地描述了该乐器的构造、制作材料、尺寸规格、所用音阶、音程、定弦方式、演奏手法、记谱方式、历史演变等情况，还就古琴的文化内涵和审美境界做了如下的观察：

> 琴是一种细腻的乐器，除用于仪式外，琴的爱好者对其尊崇有加，情愿在隐僻、私密的环境独自弹奏或与三两个知音一起默默地品赏。这才是真正的室内音乐，其受喜欢并非因为其成功，而是其本身具有魅力。（弹琴）不仅环境要幽静，心也要清净，态度要恭敬，而受狎玩的琴是不能释放出它的美的。在《徐青山琴谱》内收录的谈论弹琴方法的文字列举了琴的 24 种美德：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮……并对每一种特点都进行了深入的思考……（pp. 70 – 71）
>
> 那些能品赏黑色木头上丝弦发出的庄重、温柔的歌唱的人们，是会欣赏诗[⑫]中的比喻的。而作为西洋蛮夷的笔者则擅自用另一个比喻，在如中国这样厨艺有一定地位的国度，这个比喻不会显得不敬。中国琴的声音之于听觉，就像燕窝之于味觉，燕窝是一种流体的菜肴，其味道短暂，但带有对海风的记忆。对琴和燕窝的品尝都需要静心。中国琴的音乐从不靠强力让人接受，正如中国的圣人和礼教所宣扬的，妻子的美和力量来源于她的温柔一般。（p. 75）

《中国音乐》对乐谱、宗教音乐、室内音乐、民间音乐、戏剧音乐的介绍也比较简单，属于常识性的简介。如：

> 中国的记谱同其书写一样，呈从右到左的竖行排列。右边加点表示一个句子的结束，或句中的停顿；补充信息用更小的字体，相当于一竖行中大字的二分之一大小，同中国传统出版书籍中的注疏一样。钟磬音乐的音用律名标示。声乐一般用中国五声音阶的五个音级名称：宫、商、角、徵、羽来记谱，并在乐曲的开始标明以什么律为宫。管乐器和弹拨乐器用蒙古记谱法（工尺谱——译注）……。琴和瑟采用符号记谱法，琴的记谱是最清楚的……。（pp. 80 – 83）

他和许多来华西人一样，也注意到工尺谱中虽有节奏、节拍符号的存在，但不十分精确这一

不足：

> 上面提到的所有记谱法都有缺陷，没能标明每个音符的相应时值，也没标出休止（但古琴的符号谱标明了哪些音需要延长，哪些音需要缩短，却没有给出确定的时值——原注）。演奏实践和对某些演奏惯例的观察对中国音乐人起到了指导的作用，而我们则没有这种条件。就我们所了解的，二拍子和四拍子几乎是他们唯一使用的节拍，三拍子用的很少。当音乐按照一字对一音的方法为一般诗文配乐时，我们没有什么好疑虑的……。而在其他情况下，尤其是对于器乐旋律，如果我们还停留在我们的品味中，是肯定会产生误解的。有时，节奏是用特殊的符号标记的。但中国人认为这是些独立于旋律之外，可以随意变化的鼓或响板的系列鼓点。有言道：“旋律是死的，节奏是活的”，这是种自由的对位，通常是即兴的发挥。（pp. 83 – 84）

关于宗教音乐、室内音乐、民间音乐、戏剧音乐，拉卢瓦因为在写《中国音乐》一书之前还没有来过中国，所以采用的多是已公开发表的西文资料。如在讨论祭孔仪式音乐时，基本上是引述阿里嗣《中国音乐》中的有关章节。而对英国安立甘会华中教区主教穆稼谷（G. E. Moule，1828 – 1912）1900 年发表的《半年一度的祭孔典礼》一文却并没有参考［26］。在讨论中国民间音乐时，拉卢瓦所引用的谱例也来自阿里嗣。而阿里嗣书中的相关章节（如《王大娘》《十二月歌谣》《烟花柳巷》《玉美针》《小刀子》）并不是自己的独立研究，而是来自 1869 年来华，曾在英国使馆任卫队队员后进入海关任职的司登德（G. C. Stent，1833 – 1884）的《中国歌曲》一文［27］[13]。在《戏剧音乐》一章，拉卢瓦只是译述了《礼记》《诗经·国风》《琵琶记》中的有关章节，与苏利埃·德·莫朗 1926 年出版的《现代中国戏剧》［28］一书中既有照片又有谱例的详细论述相比，差了很远。

三、结语：拉卢瓦对中国音乐的总体印象

拉卢瓦虽然对中国音乐有所批评，但他所持的基本是“文化相对论”的立场。他对中国音乐的总体印象是积极的，他的一些观察也是合乎实际的。如他提到：“中国音乐是旋律性的。在乐队和歌队中所有的人声和乐器都是一致的，如果在某部分出现几处装饰音，在另一部分少了几个音符，那只是演奏者个人造成的变化。”（p. 118）他认为中国音乐没有对位，但对位却存在于受中国音乐影响的南方诸国“对位只在南方发展：暹罗、柬埔寨、爪洼从中国那里学到没有半音的音阶，用它们自己的方式对此进行了改变，形成了真正的交响音乐，这些音乐把同一主题的不同形式（在此处为长时值，彼处为短时值），甚至完全不同的主题汇聚在一起。中国音乐却始终避免这些堆砌，担心会产生混淆”。（pp. 118 – 119）

但与很多西人不一样，他并不认为中国人没有和弦观念。“中国人是见过和弦的，其乐器瑟是跨八度演奏的。弹奏古琴时可以同时按两根和三根弦，乐段只结束在相当于我们的完全和弦的八度、五度和四度上”。（p. 119）只不过是：“由于中国音乐中没有对位，他们不能想象通过必要的排序，和弦间可以变化相通”（p. 119）而已。此外，他关于“在中国音乐中和弦是对音色的一种丰富，对音色的爱好唯一决定着和弦的位置”、“同古希腊的音乐一样，中国音乐是没有和声收束的，因此也就没有一切有关和声的规则”、“音阶开始于某个音级并不重要，轮流分隔这些音级的全音和小三度远非我们音阶中的全音和半音那样明显的对立。中国的旋律并不受任何必要的排列的束缚，而随意游走在没有形成组别、各自独立的音符之间，这些音符并非属于某个序列的一分子。在此，最重要的是绝对音高，而非像在欧洲那样是音符的功能”（pp. 119 – 120）等观察是不无道理的。

拉卢瓦不熟悉中国民间音乐、仅凭借先秦古籍和二手资料研究中国音乐的弱点在其谈中国调式问题时显露无遗。他认为：“中国音乐也没有进一步发展有关调式的理论。日本音乐规定了其旋律在不同的音程之间的安排，通过对来自本国或中国音阶的一些半个八度进行组合形成了自己的音列。而希腊调式的诞生，也是源自多利亚、利地亚和弗里吉亚音乐的相遇。”（p. 119）他甚至推断：“中国接受外来的新事物只是为了让它适应其传统。蒙古人给中国带来了半音，但这只不过是些过渡音程，没有影响到其五声音阶原有的秩序。这种始终相似的五声音阶并没有产生显著不同的各种调式。”（pp. 119 – 120）

高罗佩在其《琴道》一书的附录中曾将拉卢瓦的《中国音乐》誉为“最好的入门书”［29］（p. 174）。对中国古代音乐理论（特别是曾侯乙编

钟）颇有研究的罗泰在提到拉氏的《中国音乐》时也说过此书“至今仍值得一读”的话［30］。我国学者钱仁康先生对拉卢瓦的评价也很高，他称赞拉卢瓦“对中国音乐卓有成就”，并把他与库朗一起，同称为“最早按照中国音乐的价值体系来研究中国的法国音乐学家”［16］（第 415 页）。从以上的综述可以看出，学西方音乐出身的拉卢瓦对中国音乐做出的观察虽有可争辩之处，但他不带偏见地研习中国音乐之事实是难能可贵的。

---

① 中国学者一直重视法国汉学的成就，1949 年出版的莫东寅的《汉学发达史》就多叙及法国汉学，中外交通史家冯承均（1887－1946）为介绍法国汉学也不遗余力。国学大家（如王国维、陈垣等）也与法国汉学家有过密切的联系。详见［1］，第 vii－ix 页。

② 对钱德明在中西音乐文化交流上所做的贡献，中西学者已多有介绍。现今出版的中文有关钱氏的介绍，以法籍华裔学者陈艳霞所著最为详细。可参见陈艳霞著（耿昇译）《华乐西传法兰西》（北京：商务印书馆，1998），第 186－200 页。另可参见吉姆·列维著（阎铭、冯文慈译）《若瑟·阿米奥和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的讨论》，载《中国音乐学》1989 年第 2 期，第 124－140 页；冯文慈《中外音乐交流史》（长沙：湖南教育出版社，1998），第 240－244 页；陶亚兵《中西音乐交流史稿》（北京：大百科全书出版社，1994），第 119－226 页。不过陶亚兵在引述方豪《中国天主教史人物传》书中钱德明词条时有错。钱氏 1750 年来中国抵达澳门时，应是“乾隆帝”已有所闻，而不是“康熙帝”（陶《中西音乐交流史稿》，第 119 页），因为此时康熙已过世 28 年。近期发表的英文论文，可参见 Ching Wah Lam（林青华），“Jean-Joseph-Marie Amiot’s Writings on Chinese Music”，*CHIME* 16/17（2005）：128－147；Mervyn McLean，*Pioneers of Ethnomusicology*（Coral Springs，Florida：Llumina，2006），pp. 30－31，99。关于钱德明与 18 世纪中国舞蹈图示之西传，见 Yves Lenoir and Nicolas Standaert eds，*Les Danses rituelles chinoises d’après Joseph-Marie Amiot*：*Aux sources de l’ethnochorégraphie*（Namur：Éditions Lessius and Presses Univérsitaires de Namur，2005）；钟鸣旦著（张佳译）《明末清初的中国礼仪舞蹈图示》载《中国文哲研究通讯》18：1（2008）：1－60；宫宏宇《钱德明、朱载堉与中国礼仪乐舞之西渐》载《中央音乐学院学报》2010 年第 2 期，第 106－112 页。

③ 只有少数例外，如钱仁康先生就曾介绍过库朗的《中国音乐史论》（王光祈译为《中国雅乐历史研究》）。见［16］第 416－417 页。

④ 文中所引凡出自拉卢瓦的《中国音乐》［7］均为温永红所译，只标注页码。

⑤ 拉氏这里所指的是比利时音乐史家、乐器收藏家、作曲家、音乐理论家、民族音乐先驱 François Joseph Fétis（1784－1871）。Fétis 的 *Histoire génerale de la musique*（1869－76）一书有相当部分论及东方音乐，特别是印度音乐。见 Mervyn McLean，*Pioneers of Ethnomusicology*（Coral Springs，Florida：Llumina，2006），pp. 31－32.

⑥ 拉氏这里所提到的 Aderien de la Fage（1801－1862）是 19 世纪法国著名的音乐学家、作曲家、音乐理论家、民族音乐先驱。德拉法吉的《乐舞通史》（*Hisoire Générale de la musique et de la danse*，Paris，1844）一书第一卷中有相当部分论及中国音乐，其主要资料来自钱德明的著述。见 Joep Bor，“The Rise of Ethnomusicology：Sources on Indian Music c. 1780－c. 1890”，*Yearbook for Traditional Music* 20（1988）：61－62.

⑦ 关于《粤讴》及其在海外的流传，可参见姚达兑《〈粤讴〉的英译、接受和叙事》，载《文学遗产》2011 年 3 期。

⑧ 王光祈认为“中国古代定律用‘管’而希腊则用‘弦’”。见［21］第 299 页。缪天瑞先生则认为“从古籍记载来看，管在律学上有重要的地位，管与律制有密切的联系…．. 但是从实际的情况来看，很难相信古时是用管定律”。见缪天瑞《律学》（北京：人民音乐出版社，1996），第 100 页。杨荫浏先生得出的结论是“以弦”定律。见杨荫浏《中国古代音乐史稿》（北京：人民音乐出版社，1981）（上册），第 85 页。

⑨ 伦敦会传教士湛约翰（John Chalmers，1825－1899）在发表于 1885 年的一篇论述中国古代管乐器的论文中专门就此问题展开讨论，并得出了中国乐律最早的计算方法根据的可能是弦的长度的结论。见：John Chalmers，“Wind Instruments”，*The China Review* 13. 6（1885）：405.

⑩ 金文达先生曾就萨克斯（Curt Sachs，1881－1959）、马尔姆（William P Malm，1928－）、田边上雄（1883－1984）所持的“中国文化西来说”进行过批评。见金文达《外国学者对中国古代音乐历史发展的某些误解》载《音乐研究》1988 年第 2 期，第 60－67 页。1985 年美国学者麦克伦断言中国的律法可能源自古代两河流域。随即有美国密执安大学学者杜志豪和香港学者饶宗颐著文针对麦克伦的这种论点进行争议。见黄翔鹏《曾侯乙钟磬铭辞乐律学研究十年进程》载《中国人的音乐和音乐学》（济南：山东文艺出版社，1997），第 66 页。钱德明是为数不多的坚称“在毕达格拉斯之前，在埃及设立祭司之前，中国人就已懂得了把八度音分成 12 个半音，人称 12 律”的西人。见陈艳霞著（耿昇译）《华乐西传法兰西》（北京：商务印书馆，1998），第 92－93 页。

⑪ 王光祈在《中国音乐史》一书中，同样对司马迁的尝试颇多赞誉。见［3］第 79－80 页。

⑫ 拉卢瓦在书中介绍：“《徐青山琴谱》中以几句诗结束了对琴的第六种美德“淡”的赞颂：‘吾爱此情，不俅不竞；吾爱此味，如雪如冰；吾爱此响，松之风而竹之雨，涧之滴而波之涛也。’”（pp. 72－75）

⑬参见中国社会科学院近代史研究所翻译室编《近代来华外国人名辞典》（北京：中国社会科学院出版社，1981），页 456。

参考文献：

［1］李学勤. 序［A］. 〔法〕龙巴尔、李学勤（主编）. 《法国汉学》第一辑［C］. 北京：清华大学出版社，1996.

［2］Demiéville, Paul. “Aperçu historique des etudes sinologiques en France”［J］. *Acta Asiatica* 11，1966：79－107.

［3］王光祈. 中国音乐史［A］. 王光祈文集·音乐卷（上）［C］. 成都：四川出版公司巴蜀书社，2009.

［4］林谦三. 东亚乐器考［M］. 钱稻孙（译）. 北京：人民音乐出版社，1995.

［5］Chou Wen-Chung. “Chinese Historiography and Music：Some Observations”［A］. *The Musical Quarterly*, 1976, 62（2）：218.

［6］Amiot, Joseph Marie. *Mémoires sur la musique des Chinois*, *tant anciens que modernes*［M］. In *Mémoires concernant L'histoire*, *les sciences*, *les arts*, *les moeurs*, *les usages*, *etc. des Chinois*［Z］. Paris：Nyon l'Aine，1776－1814，Vol. VI，pp. 1－254.

［7］Laloy，Louis. *La Musique Chinoise*［M］. Paris：Henri Laurens Éditeur, 1903.

［8］宫宏宇、温永红. 法国奇人拉卢瓦和他的《淮南子与音乐》［J］. 南京艺术学院学报, 2011（3）：25－35.

［9］宫宏宇. 德彪西的“汉学家”知音拉卢瓦［J］. 黄钟，2012（3）：190－195.

［10］Priest，Debrah. *Louis Laloy*（1874－1944）*on Debussy*, *Ravel and Stravinsky*［M］. Aldershot：Ashgate, 1999.

［11］Laloy, Louis. “T'a Tao”［J］. *Revue Musicale de La Société Internationale de La Musique*, 1914，10（5）：51－53.

［12］Laloy，Louis. “La Musique et les philosophes chinois”［J］. *Revue Musicale*, 1925，6（4）：132－139.

［13］Laloy，Louis. “Confucius Musicien”［J］. *Annales Franco-Chinoises*（Lyon），1927，1（2）：25－26.

［14］Laloy，Louis. *Mirror of China*［M］. Translated by Catherine A. Phillips, New York：Alfred A. Knopf, 1936.

［15］Laloy，Louis. “Review of Maurice Courant, *Essai Historique sur la musique classique es Chinois*”［J］. *T'oung Pao*, 1913，14：291－298.

［16］钱仁康. 中法音乐文化交流的历史和现状［A］. 钱仁康音乐文选上册［C］. 上海：上海音乐出版社，1997：415.

［17］Tschanz，Dietrich. “Where East and West Meet：Chinese Revolutionaries, French Orientalists, and Intercultural Theater in 1910s Paris”［J］. *Taiwan Journal of East Asian Studies*, 2007，4（1）：89－108.

［18］李石曾. 重印《夜未央》剧本序文［J］. 剧学月刊，1932（2）：5－6.

［19］Van Aalst，J. A.. *Chinese Music*［M］. Chinese Maritime Customs II，Special Series No. 6，Shanghai：Inspectorate General；London：P. S. King & Sons, 1884.

［20］宫宏宇. 传教士与晚清时的中西音乐交流——花之安与他的《中国音乐理论》［J］. 黄钟. 2010（1）：123－124.

［21］王光祈. 中国乐制发微［A］. 王光祈文集·音乐卷（上）［C］. 成都：四川出版集团巴蜀书社，2009.

［22］罗泰. 论中国早期音乐理论的发展——律制之兴起［A］. 宫宏宇（译）、来国龙（校）. 中国典籍与文化论丛（六）［C］. 中华书局，2000：329－330.

［23］Bagley，Robert. “The Prehistory of Chinese Music Theory”［J］. *Proceedings of the British Academy*，2005，131：47.

［24］黄翔鹏. 中国人的思路、风格和气派［A］. 中国人的音乐和音乐学［C］. 济南：山东文艺出版社，1997：3.

［25］Laloy，Louis. *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*［M］. Paris：Société française d'imprimerie et de librairie, 1904.

［26］Moule，G. E.. “Notes on the Ting-chi, or Half Yearly Sacrifice to Confucius”［J］. *Journal of the Royal Asiatic Society*, *North China Branch* 33（1899/1900）：120－156.

［27］Stent，George Carter. “Chinese Lyrics”［J］. *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, New Series 7，（1871）/72：93－135.

［28］de Morant, George Soulié. *Théâtre et musique modernes en Chine*［M］. Paris：Librairie Orientaliste Paul Geuthner，1926.

［29］Van Gulik，R. H.. *The Lore of the Chinese Lute*［M］. Tokyo：Sophia University in cooperation with The Charles E. Tuttle Company, 1969.

［30］von Falkenhausen，Lothar. “François Picard, *La musique chinoise*, Paris，Minerve，1991”［J］. *Etudes chinoises*，1993 automne，vol. XE，n° 2：195.

（责任编辑：欧阳韫）